



No H0H4.381



Sewall Fund

JEAN CHANTAVOINE

L'ŒUVRE DRAMATIQUE

DE

CAMILLE SAINT-SAËNS

*Conférences prononcées aux Concerts
- historiques Pasdeloup -
- (Opéra, 3 et 24 Février 1921) -*



PRIX NET : 1 FRANC

PARIS

AU MÉNESTREL, 2 bis, rue Vivienne (2^e), HEUGEL

ÉDITEUR-PROPRIÉTAIRE POUR TOUS PAYS

Tous droits de reproduction et de traduction réservés en tous pays.

Copyright by HEUGEL 1921.

JEAN CHANTAVOINE

L'ŒUVRE DRAMATIQUE

DE

CAMILLE SAINT-SAËNS

*Conférences prononcées aux Concerts
- historiques Pasdeloup -
- (Opéra, 3 et 24 Février 1921) -*



PRIX NET : 1 FRANC

PARIS.

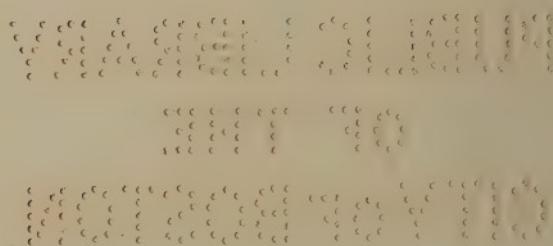
AU MÉNESTREL, 2 bis, rue Vivienne (2^e), HEUGEL

ÉDITEUR-PROPRIÉTAIRE POUR TOUS PAYS

Tous droits de reproduction et de traduction réservés en tous pays.

Copyright by HEUGEL 1921.

Leavall
Jan. 29, 1923
C



L'ŒUVRE DRAMATIQUE DE **CAMILLE SAINT-SAËNS**

I

Deux séances de la présente série devant être consacrées à l'œuvre dramatique de M. Camille Saint-Saëns et chacune d'elles, selon l'usage, précédée d'une lecture, nous retracerons dans le premier entretien une histoire, forcément très sommaire, des opéras, opéras-comiques, ballets et ouvrages divers écrits pour le théâtre par M. Camille Saint-Saëns : dans le second entretien, nous chercherons à dégager de ces œuvres fort diverses les caractères généraux qu'elles peuvent présenter. En d'autres termes, nous nous bornerons aujourd'hui à les situer dans le temps; nous essayerons la prochaine fois de leur donner leur place (comme eût dit Ferdinand Brunetière) dans l'évolution des genres; nous nous efforcerons de mettre en lumière les solutions qu'elles offrent aux problèmes posés par le drame lyrique, durant le dernier tiers du xix^e siècle et au commencement du xx^e. Bref, le premier entretien sera de nature plutôt historique et le second orienté plutôt, si vous voulez, vers l'esthétique.

* * *

Quand on parle de M. Camille Saint-Saëns en général et de son œuvre dramatique en particulier, on ne doit pas perdre de vue un seul instant que l'illustre auteur de *Samson et Dalila*, le doyen de la musique française, est né quelques mois avant la première représentation des *Huguenots*. Ce rappel nécessaire n'est pas de ma part une précaution oratoire qui, sous le masque de la déférence, cacherait des intentions moins honnêtes. Je n'invoque pas du tout, en faveur de M. Camille Saint-Saëns, le respect que mérite son âge pour forcer l'expression de l'éloge ou atténuer celle de quelques réserves. Loin de là, et la juvénile vieillesse de M. Saint-Saëns prendrait, je crois, pour une injure qu'elle saurait relever des égards hypocrites dont elle n'a que faire. Pas davantage, en rappelant sa date de naissance, ne voudrais-je insinuer avec quelques-uns de ses détracteurs, que M. Camille Saint-Saëns est venu au monde à l'âge qu'il a aujourd'hui. Si je rappelle qu'il a vu le jour en 1835, ce n'est pas pour lui en faire un titre de gloire, superflu après tant d'autres, ni une sorte d'excuse qui serait la pire des impertinences, mais moins encore un grief. C'est au contraire pour affirmer dès l'abord en face de lui une sorte d'impartialité, difficile à observer devant les vivants, mais qu'on peut se permettre avec un homme qui a déjà sa statue! C'est ensuite parce que, si M. Saint-Saëns est bien vivant parmi nous, il reste, avec son collègue de l'Académie des Beaux-Arts, M. Bonnat, un des rares témoins de l'époque, lointaine déjà pour les hommes d'âge moyen, et reculée pour nos cadets, que fut celle de sa formation artistique. Rien

ne nous semble plus difficile à concevoir et surtout, comme disent les Anglais, à « réaliser », qu'une différence d'âge entre contemporains avec la différence de goût et d'idéal qu'elle entraîne. Un homme né au moment où l'on allait connaître et admirer *les Huguenots* ne pouvait avoir de la musique la même conception que celle d'un jeune artiste venu au monde quelques années avant *Pelléas*. Beaucoup d'échauffés voudraient que l'action des nouvelles idées fût rétroactive : c'est contre cette exigence de l'irréflexion que je voudrais prémunir M. Saint-Saëns en rappelant, comme je l'ai fait, qu'il est né en 1835.

Sa formation musicale, qui fut d'une précocité extraordinaire, se place donc à une époque où, en France, le théâtre musical se partageait entre la pompe de Meyerbeer, le gongorisme vocal des Italiens et l'art propre d'Auber. Ceux d'entre vous qui atteignaient environ leur quinzième année le jour où fut créé *Pelléas et Méli桑de* feront bien de songer que l'événement musical qui marqua la quinzième année de M. Camille Saint-Saëns fut la première représentation du *Prophète*, venant trois ans après la première représentation de *Hajdée*. C'est à quoi il est bon de penser lorsqu'on entend, par exemple, *Henri VIII*. Le finalisme est une doctrine dangereuse, si on l'applique aux méthodes historiques : il faut juger les œuvres d'après celles qui les ont précédées et non point d'après celles qui les ont suivies. Il n'y a pas de si grand génie qui ne doive beaucoup à son éducation, ni de révolutionnaire si audacieux qui, avant de changer la face du monde, ne commence par le prendre tel qu'il est. Au xix^e siècle, Wagner est parti, sinon issu, de Weber et de Marschner. Debussy lui-même, quand il préludait de loin à *Pelléas*

avec *l'Enfant prodigue*, ne s'inscrivait pas en faux contre l'art de Massenet. Entre l'année où naquit M. Camille Saint-Saëns et celle où il entreprit la composition de *Samson et Dalila*, c'est-à-dire entre 1835 et 1868, Meyerbeer, Rossini et Auber représentaient des types d'opéra reçus, acceptés comme seuls valables, et définitifs. Le jeune Camille Saint-Saëns, qui montra en musique, dès ses premières années, un don incroyable de compréhension et d'assimilation, ne s'est pas élevé contre les goûts de l'époque. Il a été éclectique, selon la formule du philosophe Victor Cousin, un des pontifes intellectuels de cette époque, suivant laquelle tous les systèmes sont vrais dans ce qu'ils affirment et faux dans ce qu'ils nient. M. Saint-Saëns n'a pas dédaigné la force dramatique de Meyerbeer; il a été attentif à l'aisance de plume d'Auber. Lorsque *Faust* paraîtra, en 1859, Gounod montrera l'équilibre où peut arriver cet éclectisme. *Tannhäuser*, représenté à Paris en 1861, garde trop de survivances du romantisme pour agir à la façon d'une révélation et, en 1863, *les Troyens* seront une leçon par leur demi-échec plus encore qu'un modèle par leur intermittente beauté. Voilà, trop succinctement esquissé, le milieu historique où M. Saint-Saëns naissait à la vie théâtrale. Il songea d'autant moins à en bouleverser ou seulement à en réformer les habitudes, qu'il n'éprouva pas pour le théâtre une vocation exclusive.

En effet, après avoir rappelé l'âge de M. Saint-Saëns, nous devons rappeler en second lieu que, s'il a beaucoup écrit pour la scène et dans des genres, comme nous le verrons, fort différents, il n'est pourtant pas un spécialiste du théâtre. Le théâtre, lors même qu'il l'attire, ne l'absorbe pas, comme il finira par absorber Rameau,

comme il accapare Gluck, Meyerbeer, Wagner ou Massenet. L'opéra, même s'il le retient, ne le distraira jamais de la symphonie, de la sonate, de la musique de chambre, du concerto, de la musique religieuse. En cela je ne le comparerai pas à Mozart, car il serait le premier à m'interdire le sacrilège de comparer qui que ce soit à Mozart, mais, si vous le voulez, à Voltaire, qu'il évoque par plus d'un trait, par la curiosité universelle de son esprit, par la netteté de ses conceptions, par la limpidité de son style. La mesure que garde M. Saint-Saëns dans son goût pour le théâtre est un premier signe de l'éclectisme dont témoignent ses œuvres théâtrales elles-mêmes.

Si la musique dramatique tient une place importante assurément, mais non point prépondérante, dans le catalogue de M. Camille Saint-Saëns, rappelons-nous enfin, en troisième lieu, qu'elle n'y paraît pas de très bonne heure, selon l'ordre de la chronologie. Le théâtre n'est pas une forme d'art où se soit manifestée sa préco-cité fameuse. Il écrit à dix-huit ans sa *Symphonie en mi bémol*, à vingt ans le *Quintette en la* pour piano et cordes, à vingt-trois ans l'*Oratorio de Noël*. Lorsqu'il aborde, en 1868, la composition de *Samson et Dalila*, il est déjà, depuis plusieurs années, l'auteur du *Trio en fa*, lequel, pour la solidité légère de son équilibre et pour la diaphane lucidité de son style, est un des chefs-d'œuvre qu'ait donnés, en musique, l'esprit fran-çais. M. Saint-Saëns a donc, quand il débute à la scène, pour le défendre contre un empire trop absolu des modes contemporaines et des influences ambiantes, une conception de l'art et une maîtrise de forme qui lui assurent, sinon une originalité novatrice, du moins une absolue indépendance. Cette conception générale de la

musique et cette élégance du langage musical, il les transportera de la symphonie à la scène. Cela nous paraît aujourd’hui très naturel : ce fut alors une forte audace, d’autant plus ingrate qu’elle était moins tapageuse, et qui valut à M. Camille Saint-Saëns des malentendus persistants et de longues épreuves.

Beaucoup de gens ne conçoivent pas que le génie aille sans déboires et qu’une œuvre puisse mériter l’admiration sans avoir subi, pour triompher d’abord, pour s’imposer ensuite, des tribulations comparables aux tourments du Purgatoire. Qu’ils se rassurent et admirent donc M. Camille Saint-Saëns en toute sécurité : ses ouvrages dramatiques ont de quoi satisfaire, à cet égard, les prétentions de l’esprit romanesque. La méfiance des directeurs, l’hostilité de la critique, l’indifférence du public, les mésaventures matérielles comme des incendies ou des faillites de théâtre, M. Camille Saint-Saëns a connu tout cela. Nous voilà donc bien à l’aise pour lui accorder, Dieu merci, quelque considération, car on ne peut lui tenir rigueur, n’est-ce pas ? de n’être pas mort, pour la beauté du fait, avant que l’heure du succès eût sonné pour lui.

Nous allons voir qu’elle a mis longtemps à paraître au cadran. Si l’on excepte une *Ouverture pour un opéra-comique* écrite en 1854 et qui est peut-être une ouverture « haut le pied », sans affectation précise à une pièce déterminée, le premier essai théâtral de M. Camille Saint-Saëns date de 1860. C'est la composition de la scène fameuse de l'*Horace* de Corneille :

Ma sœur, voici le bras qui venge nos deux frères,
avec les imprécations de Camille. J’emploie à dessein le
mot d'*e sai*, qui semble paradoxal quand on parle d’un

technicien comme M. Saint-Saëns. Mais il s'agit en effet d'un fragment dans lequel, à un âge où, sur la scène française, la grandiloquence le dispute à l'effusion mélodique, le jeune compositeur de vingt-cinq ans cherche dans la déclamation, soutenue par le commentaire orchestral, des accents plus vigoureux, plus concis, plus fidèles au texte, en un mot plus dramatiques. L'exemple ultérieur de Gounod avec *Polyeucte*, de Massenet avec *le Cid*, montre d'ailleurs que M. Camille Saint-Saëns fut bien avisé — c'est un trait de son génie — de ne pas mettre en musique une tragédie de Corneille tout entière.....

C'est seulement huit ans plus tard, en 1868, que M. Camille Saint-Saëns entreprit la composition de *Dalila*, qui devint par la suite *Samson et Dalila*, peut-être pour éviter au public parisien toute confusion avec une comédie alors célèbre d'Octave Feuillet. Mais, avant que *Samson et Dalila* fût achevé, *la Princesse Jaune*, opéra-comique en un acte, créé le 12 juin 1872, représente le début de M. Saint-Saëns au théâtre. Nous avons donc obéi à l'ordre chronologique en prenant soin que l'ouverture de *la Princesse Jaune* ouvrît le premier programme réservé par les Concerts-Pasdeloup à l'œuvre dramatique de M. Saint-Saëns. Cette ouverture, mieux que toute glose, vous montrera le caractère de l'ouvrage dont elle met en œuvre les principaux thèmes : ceux qui, l'un par sa langueur exotique, l'autre par sa légèreté tintinnabulante, figurent le Japon tel que l'imagine dans son rêve un bon jeune homme de Hollande, qui est le héros de l'histoire. Le succès de *la Princesse Jaune* fut du reste plus que médiocre et, pour la première fois, M. Camille Saint-Saëns se vit accusé d'être un sectateur du « schisme wagnérien ». Vous verrez tout à l'heure

ce qui en est; et si la couleur locale de *la Princesse Jaune* risquait de vous paraître un peu discrète, à côté des tableaux, plus montés de ton, de notre musique actuelle, rappelez-vous cette infamante accusation de wagnérisme dont M. Camille Saint-Saëns fut l'objet à son propos, il y a quarante-neuf ans! De la musique, ou des critiques qu'elle souleva, qu'est-ce qui a le plus vieilli? Je vous laisse le soin de vous donner à vous-mêmes là réponse et de la méditer.

* * *

Avant d'avoir écrit en quelques semaines *la Princesse jaune* et mis en plusieurs années la dernière main à *Samson et Dalila*, M. Camille Saint-Saëns avait terminé un opéra-comique, *le Timbre d'argent*, où un romantisme tempéré s'attarde dans une de ces fantasmagories dont la formule devait connaître un peu plus tard le succès, avec *les Contes d'Hoffmann*. La première représentation du *Timbre d'argent*, après cinq ou six ans d'attente et d'atermoiements, fut donnée à Paris, au Théâtre-Lyrique, le 23 février 1877. Les uns reprochèrent à M. Saint-Saëns son inspiration wagnérienne et les autres d'avoir trahi la cause wagnérienne pour revenir au genre d'Auber ou de Gounod. *Le Timbre d'argent* n'a jamais triomphé de cette incertitude, qui paralysa ses débuts, mais il renferme entre autres une charmante page d'anthologie, la romance d'Hélène, avec violon obligé, qui figure au programme de ce jour.

Cette même année 1877 qui, pour M. Camille Saint-Saëns, commençait de la sorte avec l'insuccès du *Timbre d'argent*, se termina avec la première représentation de *Samson et Dalila*, qui eut lieu le 2 décembre,

non pas à Paris, non pas même en France, mais, faut-il le dire! en Allemagne, à Weimar, le 2 décembre, le jour d'Austerlitz et du coup d'État. On sait quelle manière de royauté musicale Franz Liszt exerçait à Weimar où, depuis 1847, il s'efforçait de ressusciter, par la vertu de la musique, les traditions incomparables laissées dans cette petite capitale par Goethe, Schiller, Herder et leur protecteur, le souverain Carl-August. On sait de plus quel dévouement actif Liszt joignait à sa géniale divination, pour assurer le triomphe des artistes et des œuvres que lui révélait son instinct de la beauté. C'est grâce à lui que, malgré toutes sortes de difficultés politiques et autres, *Lohengrin* avait été créé à Weimar durant l'exil de Wagner, en 1850. Vingt ans plus tard, en 1870, quand les amis de M. Camille Saint-Saëns le détournaient d'écrire un opéra biblique, Liszt l'y avait encouragé, joignant à cet encouragement la promesse de la représentation à Weimar. Pendant plusieurs années, de 1868 à 1877, *Samson* avait été en France un de ces ouvrages dont tout le monde parle, dans les cercles informés, et que tous les directeurs se promettent bien de ne jamais monter. Quelques fragments seuls en passaient de soirées intimes au programme des concerts symphoniques. La représentation à Weimar, si elle marquait *Samson* d'une estampille autorisée, ne lui ouvrit pas tout de suite pourtant les portes de la patrie et surtout le chemin de Paris. La première étape de ce chemin fut, en 1882, le théâtre de Hambourg, qui n'est pas précisément sur la route de Paris. L'honneur de la création en France revient au théâtre des Arts de Rouen, qui représenta *Samson et Dalila* le 3 mars 1890. Quelques mois plus tard, *Samson* paraissait enfin à Paris, non pas encore à l'Opéra, mais dans un

de ces innombrables « théâtres lyriques » que nous avons vus, depuis si longtemps, naître et mourir entre la Madeleine, la Renaissance et la Gaîté. Dans l'intervalle, Bordeaux, Genève, Toulouse, Nantes, Dijon, Alger, Montpellier, Monte-Carlo, Florence avaient joué *Samson*. Arriva un jour où l'Opéra dut bien enfin lui ouvrir ses portes, mais ce fut seulement, le 28 novembre 1892, quinze ans après la représentation de Weimar. Je n'ai pas besoin de rappeler quelle place d'honneur *Samson* occupe, depuis ce jour, dans le répertoire du théâtre où vous allez en entendre une scène. *Samson* a conquis une popularité qui me dispense, puisqu'il faut se borner, d'en louer la magnifique ordonnance, l'élévation de pensée, l'harmonie de style, la noblesse de l'accent, tout cet ensemble à la fois divers et homogène de qualités dramatiques et musicales, qui le mettent au rang des chefs-d'œuvre. J'insiste ici sur la durée du stage qui a été imposé à ce chef-d'œuvre jusqu'à la consécration dont Franz Liszt l'avait jugé digne avant la lettre. Je ne sache pas que notre histoire musicale contienne un second exemple d'un si long retard apporté à une justice aussi méritée. Si le génie d'un artiste et la valeur d'un ouvrage se mesurent aux obstacles qu'ils ont dû vaincre pour triompher, on peut dire que M. Saint-Saëns, avec *Samson* et *Dalila*, battait un record.

Aussi nous faut-il revenir en arrière pour reprendre la suite des ouvrages dramatiques de M. Camille Saint-Saëns donnée depuis la première représentation de *Samson et Dalila*, à Weimar, en 1877. Après la guerre de 1870, et après la construction du Grand Opéra (que le langage populaire mettait alors au féminin et dont les dimensions appelaient de vastes ouvrages), M. Camille

Saint-Saëns eut l'idée de composer quelques drames musicaux évoquant les plus nobles épisodes de nos fastes nationaux : peut-être, en effet, convenait-il de ne pas laisser ce soin à Mermet... *Étienne Marcel* doit l'existence à cette inspiration. Je ne fais nulle difficulté pour reconnaître que ce genre d'opéras, coulés dans le moule alors en usage, nous semble démodé. Nous trouvons artificielle l'adjonction obligée d'une intrigue amoureuse et d'un divertissement chorégraphique à un épisode d'histoire municipale. Mais avec *Étienne Marcel* (celui de M. Saint-Saëns) nous sommes, je vous le répète, aux environs de 1875, et puis ce genre offre au musicien, dans *Étienne Marcel*, des contrastes avantageux entre les tableaux populaires et l'expression d'un caractère individuel aussi marqué que celui du fameux prévôt. M. Saint-Saëns en a tiré un parti dont seule la représentation proprement dite, avec les chœurs et le mouvement scénique, pourraient vous permettre de juger. La cavatine d'*Étienne Marcel*, que vous entendrez, vous donnera du moins l'occasion de comparer l'opéra de M. Saint-Saëns avec celui que Gounod a donné dans le même genre : je veux parler de *Cinq-Mars*. Par une contradiction remarquable, où vous retrouverez la mauvaise fortune dont les ouvrages dramatiques de M. Saint-Saëns furent si longtemps poursuivis, *Étienne Marcel*, consacré à la gloire d'un héros si parisien, fut d'abord représenté à Lyon : lorsqu'il vint à Paris, ce fut pour sombrer dans une faillite de théâtre, alors trop imminente et trop irrémédiable pour qu'il la pût conjurer.

Henri VIII est le premier ouvrage destiné par M. Camille Saint-Saëns à l'Opéra et dont l'Opéra n'ait pas esquivé la création, qui eut lieu le 5 mars 1883. Le compositeur y reprend la formule de l'opéra historique,

issue de Meyerbeer et essayée par lui dans *Étienne Marcel*. Mais il lui donne une tout autre ampleur. Si *Henri VIII* n'est peut-être pas le chef-d'œuvre du grand musicien qui a écrit *Samson et Dalila*, c'est du moins un chef-d'œuvre dans le genre de l'opéra historique. Dès les premières mesures, le prélude impose la majesté plus que temporelle du roi qui, pour doubler son autorité, va se faire chef d'Église. L'équilibre du plan, la largeur des lignes, la sobriété des couleurs, tout fait d'*Henri VIII* un de ces vastes tableaux dignes de quelque Louvre ou de quelque Versailles musical. L'emploi de quelques anciennes mélodies anglaises vient avec beaucoup de mesure et de précision localiser le drame. Le sombre finale du premier acte, où sonne le glas de Buckingham, le plaidoyer de la reine Catherine devant le Synode, enfin ses adieux et le quatuor final — que vous entendrez la prochaine fois — ne sont pas seulement d'un compositeur hors ligne, mais d'un musicien dramatique inspiré. *Henri VIII*, quoique mieux accueilli que *le Timbre d'argent* et *Étienne Marcel*, fut très discuté. Le public et la critique voulaient encore qu'en musique le théâtre fût une spécialité exclusive. Un musicien de théâtre devait suivre l'exemple de Gounod, de Massenet, d'Ambroise Thomas, et n'écrire que pour la scène. Plusieurs reprises d'*Henri VIII* ne lui ont pas encore assuré au répertoire une place aussi large et aussi stable qu'à *Samson* : je ne serais pas surpris qu'il finît par l'y conquérir, lorsque aura passé pour le genre qu'il illustre l'âge ingrat qu'il traverse, mais auquel il mérite de survivre.

Proserpine, représentée en 1887 à l'Opéra-Comique et dont la carrière fut interrompue par l'incendie du théâtre, nous ramène à une forme de drame lyrique

plus rapide et plus concise. Dans cette violente histoire de courtisane jalouse, le second acte est un épisode exquis : le calme prélude où s'exhale la paix du couvent, le dernier verset des prières, le babillage curieux des jeunes couventines, la scène que vous allez entendre tout à l'heure, entre Angiola, son frère et son amoureux retrouvé, enfin le chœur des pèlerins venus à l'aumône, tout cela réalise un ensemble d'une harmonie de sentiment et d'une grâce de forme dont le théâtre musical offre peu d'exemples aussi accomplis.

Avec *Ascanio*, représenté à l'Opéra en 1890, M. Camille Saint-Saëns revenait au genre de l'opéra historique. Que de personnages illustres se coudoient dans ce drame : François I^{er}, Charles-Quint, la duchesse d'Étampes, Benvenuto Cellini ! Mais *Ascanio* ne ressemble pas à *Henri VIII*. Nous ne sommes plus ici à Windsor, chez le fondateur de la religion anglicane ; nous sommes à Fontainebleau, sous le roi François I^{er}, c'est-à-dire dans une cour férue d'art et avide de plaisirs. Si sombre que soit le drame à son dénouement (le Grand-Guignol n'a rien trouvé qui dépasse en horreur la châsse où Scozzone meurt étouffée), le mouvement général de l'œuvre est plus animé que celui d'*Henri VIII*, le dialogue plus vif, le commentaire instrumental plus alerte et plus divisé. On ne peut dire que, d'un ouvrage à l'autre, M. Camille Saint-Saëns ait changé son style : il l'a pourtant modifié, pour l'adapter au caractère du pays, des personnages, des circonstances.

C'est deux ans après la création d'*Ascanio* que *Samson et Dalila* finissait, comme nous l'avons rappelé, par forcer les portes de l'Opéra. Aussi la surprise fut-elle assez forte, et chez quelques-uns proche du scandale, à

voir le compositeur sévère de cet opéra biblique donner en 1893 à l'Opéra-Comique un opéra bouffe, presque une opérette, résolument profane : j'ai nommé *Phryné*. Certaines pages, comme les couplets de Dicéphile : « L'homme n'est pas sans défauts », y sont du plus franc et du meilleur comique, avec une qualité de la langue musicale qui ne nuit pas plus à la gaîté chez un Saint-Saëns que la qualité du dialogue chez Molière ou la pureté de la syntaxe dans *Candide*. Mais, de même que le spectacle et l'interprétation devaient un éclat incomparable à la beauté comme à la voix de Sybil-Sanderson, de même le talent de M. Saint-Saëns élevait *Phryné*, par endroits, au-dessus du niveau moyen dont se contente l'opéra bouffe. Le récit, terminé en trio, de l'apparition de Vénus, montrait par exemple chez le compositeur, malgré la légèreté du sujet, un poétique respect devant l'évocation des belles légendes helléniques.

Aussi ne serez-vous pas surpris, rétrospectivement, qu'à l'automne de la même année le musicien de *Phryné* soit devenu celui d'*Antigone*. Il s'agissait là, non plus d'un opéra, mais d'une partition scénique et de quelques chœurs pour accompagner la tragédie d'Auguste Vacquerie, représentée à la Comédie-Française.

L'antiquité avait conquis ou reconquis M. Camille Saint-Saëns et *Antigone* ouvrira pour lui une série de travaux ou d'expériences artistiques, sur le rôle de la musique dans les spectacles où elle ne règne pas sans partage. Avant d'énumérer les œuvres qui composent cette série, mentionnons les soins apportés en 1895 par M. Saint-Saëns à terminer *Frédégonde*, opéra inachevé de son ami Guiraud, et cette éclaircie d'humour qu'est

le ballet paysan de *Javotte*, créé à Lyon en 1896. Cette petite partition, infiniment vive et légère, est, dans ses proportions restreintes et ses prétentions modestes, l'une des plus achevées qu'on doive à son auteur.

De tout temps, M. Saint-Saëns avait médité sur les théâtres de l'antiquité, sur la nature des spectacles qu'on y donnait, sur les modes de la musique qu'on y faisait et sur les instruments qu'on y entendait. La résurrection du théâtre d'Orange, l'adaptation des arènes de Béziers lui donnèrent l'occasion de chercher une formule qui reliât les plus anciennes traditions de la Grèce, de Rome et de la Gaule, à nos habitudes modernes. Dès 1894, il célébrait avec enthousiasme *Pallas Athéné*, dans un hymne pour soprano et orchestre, chanté par M^{lle} Bréval sur la scène magnifique d'Orange. *Déjanire* en 1898, *Parysatis* en 1902, la première pour un drame de Louis Gallet, la seconde pour un drame de M^{me} Jane Dieulafoy, laissent la prééminence au dialogue : la musique intervient surtout dans les chœurs, dans les pantomimes ou dans des intermèdes décoratifs, ou pour soutenir les accents principaux du drame. Ce sont des fresques musicales, largement brossées pour le plein air et établies en vue du recul optique et acoustique qui est celui d'Orange ou de Béziers. Le tableau est fait pour le cadre qui doit le recevoir et hors duquel on ne saurait l'apprécier équitablement. La musique y doit renoncer, de parti pris, à tout effet de détail, comme à tout souci de profondeur. Le musicien y accepte par définition et s'assigne à lui-même un rôle comparable à celui du décorateur dans d'autres théâtres; mais les sacrifices qu'il consent ne doivent pas l'exposer au reproche de pauvreté.

La transformation de *Déjanire* en drame lyrique pro-

rement dit et pour un théâtre clos n'en faisait pas disparaître tout à fait le caractère primitif. Dans *les Barbares*, cette transformation put se produire avant que l'ouvrage vît le jour. Les auteurs destinaient d'abord au théâtre d'Orange cette tragédie musicale. En réalité c'est à l'Opéra qu'elle fut représentée le 28 octobre 1901. Si la partition montre une trame beaucoup plus serrée que *Déjanire ou Parysatis*, elle garde dans mainte scène cette ampleur de lignes sans laquelle ne va pas pour nous l'idée de drame antique. D'autre part, M. Saint-Saëns donne pour prologue à son drame une sorte de poème symphonique qui en résume — ou en développe — le caractère, précisé par quelques phrases d'un récitant. Le programme d'aujourd'hui vous permettra de comparer cette sorte d'ouverture avec celle de *la Princesse jaune* écrite une trentaine d'années auparavant, et vous verrez que M. Saint-Saëns a évolué plus qu'on ne le dit parfois.

Les derniers ouvrages composés pour le théâtre par M. Camille Saint-Saëns sont de caractère varié mais de moindres dimensions : le temps me manque pour faire autre chose que les énumérer et vous en indiquer la diversité. C'est *Hélène*, sorte de cantate dramatique représentée à Monte-Carlo en 1903, puis à l'Opéra-Comique, puis à l'Opéra, où le compositeur commence par être son propre librettiste; c'est *l'Ancêtre*, histoire de vendetta corse, représentée aussi à Monte-Carlo et à l'Opéra-Comique; c'est la musique de scène écrite pour *l'Andromaque* de Racine (j'allais dire pour *l'Andromaque* de M^{me} Sarah Bernhardt); celle écrite pour le drame égyptien de M. Brieux : *la Foi*; celle enfin qui, voilà deux ans, accompagnait à l'Odéon la reprise de *On ne badine pas avec l'Amour*.

* * *

Je m'arrête, avec le désir d'être incomplet, avec la certitude même de l'être, M. Saint-Saëns n'ayant pas, Dieu merci, mis le point final à son œuvre, spécialement à son œuvre dramatique.

En parcourant à une allure trop rapide cette œuvre dramatique, nous avons vu passer, de 1872 à 1919, une quinzaine d'ouvrages aussi divers que possible par leur genre : *Samson* qui touche à l'oratorio et *Phryné* qui voisine avec l'opérette; des opéras historiques comme *Henri VIII* et les entrechats agrestes de *Javotte*; des drames lyriques et de la musique de scène. M. Saint-Saëns nous a promenés de l'Opéra ou de l'Opéra-Comique à Béziers, de l'Antiquité à la Renaissance, du Japon à la Grèce, à l'Angleterre, à l'Italie, à l'Égypte. Quels traits généraux se dessinent dans ses mouvements, quelle unité s'affirme dans cette variété de genres, d'époques, de lieux, de personnages? C'est ce que nous examinerons le 24 février.

II

Il y a aujourd'hui cinquante-trois ans que M. Camille Saint-Saëns a entrepris la composition de *Samson et Dalila*. Nous avons vu la dernière fois qu'au cours de ce demi-siècle M. Saint-Saëns avait donné au théâtre une quinzaine d'ouvrages, les plus différents du monde, depuis l'opéra biblique jusqu'à l'opéra bouffe, en passant par le drame historique, le ballet rustique et la musique de scène pour tragédies orientales ou classiques. Nous ne passons pas de l'une à l'autre de ces œuvres, de l'un à l'autre de ces genres

par une marche directe et uniforme, comme l'on fait dans les salles d'un musée classé selon la méthode historique. Une promenade où l'on suit l'humeur de M. Saint-Saëns est, Dieu merci, plus vagabonde et plus capricieuse. Elle nous réserve à chaque pas des surprises, puisque nous voyons *Antigone* paraître au lendemain de *Phryné* et *Javotte*, à la veille de *Parysatis*. Cette diversité, un peu éparses au premier coup d'œil, vaut une profession de foi et confirme la seule, en somme, que M. Camille Saint-Saëns ait jamais faite, celle du moins à laquelle se ramènent toutes les autres : une profession de foi d'éclectisme. Il nous dit lui-même dans la préface de son livre *Harmonie et Mélodie* : « Je suis un éclectique, c'est peut-être un grand défaut, mais il m'est impossible de m'en corriger. »

L'éclectisme est un mot qui, par définition, renferme beaucoup de choses : non seulement il admet l'analyse, mais il l'exige. De quoi est fait l'éclectisme de M. Camille Saint-Saëns ? Quels éléments absorbe-t-il ? Quelle en est l'application aux ouvrages dramatiques du maître ? Voilà les questions que nous devons nous poser en face de son œuvre et la réponse à ces questions nous définira les caractères de cette œuvre.

Éclectique, M. Camille Saint-Saëns l'a été, dès ses premières années, par l'universalité de son don musical. On sait qu'il entendait partout de la musique : il extrayait de tous les bruits la musique qui s'y trouvait incluse comme le métal est dans le mineraï. Il ne se montrait pas attentif uniquement aux sons d'un piano ou d'un violon, mais au tintement d'une bobèche ou au sifflement d'une bouillotte. Il réagissait au moindre élément musical de tout alliage sonore. Si instinctive que fût chez lui cette réaction, elle s'accompagnait de

conscience et de discernement; l'enfan ne se bornait pas à reconnaître un son musical dans le tintement de la bobèche et dans le siffllement de la bouillotte; il nommait la note donnée par ce tintement ou ce siffllement et distinguait des harmoniques dans les vibrations d'une cloche. Retenons ces deux premiers caractères de la vocation musicale chez M. Camille Saint-Saëns, l'homme ne faisant que cultiver les dispositions de l'enfant. Il est instinctivement sensible à toute musique jusque dans ses éléments les plus simples, et sa sensation musicale est, d'instinct aussi, analytique. Autrement dit, en termes de psychologie, sa sensation, dès le plus jeune âge, s'accompagne de perception et de jugement. L'ouïe ouvre directement, chez lui, sur l'intelligence et la raison.

A cet éclectisme naturel, et naturellement si avide et si lucide tout ensemble, l'éducation musicale du jeune Camile Saint-Saëns offrit de bonne heure une pâture prodigieusement abondante et variée. Son talent exceptionnel de pianiste, inspiré par une curiosité toujours en éveil, lui permit de connaître, dès l'enfance, toute la musique du passé et du présent. M. Saint-Saëns, à l'âge de douze ou de quinze ans, avait assurément lu et analysé beaucoup plus d'œuvres et plus variées que n'avaient pu faire, en leur temps, un Bach, un Haydn, un Mozart, un Beethoven. C'est peut-être de Mendelssohn que ce caractère de son instruction musicale le rapprocherait le plus.

Cet éclectisme, beaucoup de gens tendent à le considérer comme une qualité négative, ou une disposition passive. Une sensibilité éclectique serait une sensibilité purement réceptive, qui rendrait peu en comparaison de ce qu'elle reçoit. Pour qu'une pareille théorie fût

vraie, il faudrait donc rayer de l'histoire naturelle l'exemple des abeilles, et de l'histoire des lettres une bonne moitié de la littérature française en général, et Montaigne en particulier. Il faudrait aussi méconnaître, dans une nature aussi vivace que celle de M. Camille Saint-Saëns, dont le jeune âge anticipe sur la maturité que prolongera au delà des limites habituelles son étonnante vieillesse, cette constante et immédiate réponse de l'action à l'impression, qui le caractérise.

Chez un Saint-Saëns, l'assimilation de tout élément artistique est pour ainsi dire instantanée. Il digère vite, et digère bien; et tout, comme dit le langage populaire, « lui profite » : ceux-là seuls lui en feront un reproche qui souffrent de l'estomac.....

Une merveilleuse dextérité de plume lui permet d'incorporer à son style, sans que celui-ci en soit le moins du monde altéré ou surchargé, les acquisitions — ne disons pas les emprunts — qu'il fait ainsi de part et d'autre. Grâce à cette souplesse de main, il pourra être aussi éclectique dans sa production qu'il l'est dans ses goûts, c'est-à-dire non pas seulement de la façon négative et passive que je disais d'abord, mais d'une façon positive et active.

* * *

Samson et Dalila est, si nous considérons la date où la composition en fut commencée, le premier ouvrage théâtral où M. Saint-Saëns ait manifesté l'équilibre de son génie. Ce chef-d'œuvre est trop célèbre et même trop connu pour qu'il ne soit pas superflu d'en faire l'éloge. La seule de ses beautés sur laquelle je vous demande la permission d'appeler un moment votre attention est la richesse de son harmonie organique.

Et d'abord, si le librettiste de *Samson et Dalila*, Ferdinand Lemaire, ne s'y montre pas grand poète, son livret n'en est pas moins fort bon. La construction est d'une symétrie très favorable à un ouvrage musical, accompagné de spectacle. Le premier et le dernier acte offrent des scènes populaires, avec des chœurs excellents, là pour l'exposition historique du drame, ici pour sa péro-raison. Le rideau tombe à la fin du premier acte sur la rencontre de Samson avec Dalila, c'est-à-dire au moment où du drame religieux ou historique se dégage le drame personnel dont la péripétrie remplira le second acte. Celui-ci, par contraste avec le précédent et le suivant, se joue entre trois personnages, sans mouvements de foule, sans épisodes populaires ou chorégraphiques, sans chœurs. Ramenez à l'essentiel ce cadre dramatique : il fournirait un plan bien établi à une œuvre de musique pure.

Aussi M. Camille Saint-Saëns devait-il s'y mouvoir à l'aise. Il a construit sa partition de *Samson et Dalila* comme il construira plus tard ce chef-d'œuvre d'architecture sonore qu'est la *Symphonie en ut mineur*. Cette sûreté dans la construction est justement ce qui distingue *Samson et Dalila* d'ouvrages comme *la Prise de Troie* ou *les Troyens*. Il ne me paraît pas douteux que, d'une façon plus ou moins consciente, M. Camille Saint-Saëns, certes grand admirateur de Berlioz — mais que l'admiration ne rendait pas aveugle — n'ait, dans le choix d'un sujet antique, suivi l'exemple donné par les deux opéras homérique et virgilien de Berlioz. Mais, avec tant de pages en effet admirables qu'ils renferment, *la Prise de Troie* et *les Troyens* pèchent par un défaut d'homogénéité trop sensible à la scène pour qu'ils s'y acclimatent jamais. Dans *Samson*, au contraire, tout

s'enchaîne, se répond et l'action musicale marche avec une égalité de niveau dont il existe peu d'exemples. Ce sujet biblique rencontrait en 1868 chez M. Camille Saint-Saëns un organiste tout nourri de Bach et Hændel. Les scènes chorales du premier et du troisième acte en témoignent et représentent une adaptation de cet art aux conditions de la scène, dont la sûreté d'accent et la justesse de proportions constituent un modèle. Les scènes d'ensemble profanes, et notamment la dernière scène du troisième acte, avec cette danse qui va jusqu'au vertige, favorisent au contraire chez M. Camille Saint-Saëns ce goût de l'exotisme qu'il exprimait, à la même époque, dans les *Mélodies persanes*, dans quelques passages de *la Princesse jaune* et dont témoigneront, tout au cours de sa carrière, ses œuvres et ses voyages. Quant au symphoniste qu'il était déjà, en écrivant *Samson*, le second acte de cet opéra suffirait à nous le révéler. Rappelez-vous comme les grondements de l'orage, annoncés dès le prélude de ce second acte, s'élèvent de nouveau pour se mêler aux défis de Dalila et comme le cataclysme des éléments conspire avec l'agitation des sentiments. Enfin, il faudrait une analyse détaillée, dont ce n'est pas ici la place, pour montrer avec quelle logique quelques thèmes bien choisis, bien dessinés, présentés sous des aspects variés qui ne les rendent pas méconnaissables, donnent à cet opéra biblique la vivante et profonde unité d'un véritable drame lyrique.

Drame lyrique ? Rappels de thèmes ? Voici que malgré nous le nom de Wagner se propose ou s'impose ; et voici surgir la grande question, à laquelle certains écrits de M. Saint-Saëns, durant la guerre, ont rendu je ne sais quelle irritante actualité, dont nous

ferons, si vous le voulez bien, abstraction. Dans son éclectisme, quelle part M. Saint-Saëns a-t-il faite à Wagner ? Il est impossible d'écluger cette question. L'importance de Wagner dans l'histoire du théâtre musical au xix^e siècle est telle que nous ne pouvons guère nous empêcher de juger tout autre musicien dramatique de cette époque en fonction de Wagner.

La question du wagnérisme ou de l'antiwagnérisme de M. Saint-Saëns est extrêmement complexe. Pour la tirer au clair, il convient, je crois, d'abord de distinguer entre les opinions de M. Saint-Saëns et ses ouvrages, non point pour opposer les uns aux autres, mais pour éclairer celles-là par ceux-ci ; il faut ensuite tenir compte de quelques dates. Je ne sache pas que personne ait parlé de Wagner avec plus de chaleur et d'intelligence que n'a fait dès 1876 M. Camille Saint-Saëns. A ce moment-là, Wagner, qu'il connaissait personnellement depuis quinze ans et dont il savait par cœur les ouvrages, Wagner était encore à peu près inconnu du public parisien. Or écoutez ce qu'en écrit M. Saint-Saëns : « Il s'est trouvé un homme dans ces derniers temps qui a remarqué que l'opéra moderne, malgré sa grandeur et sa beauté, était construit suivant un procédé « contraire au but qu'on doit se proposer » ; que ce procédé s'opposait à la fois au développement de la poésie, de la musique et du drame. Cet homme a pensé qu'une nouvelle forme du drame lyrique, où la musique ne violenterait pas le vers et ne ferait pas attendre l'action à la porte ; où la symphonie, avec tous ses développements modernes, rendrait à la musique ce qu'elle aurait pu perdre ; en abdiquant au profit du drame une partie de ses prérogatives, serait plus digne que la forme actuellement en usage, d'un public intelligent et éclairé. C'est pour

cela qu'on a haï cet homme....., qu'on lui prodigue enfin toutes les injures dont on gratifie d'ordinaire les musiciens qui ont le tort de prendre leur art au sérieux et de croire que la musique au théâtre doit s'accorder avec les paroles et la situation dramatique et ne saurait se borner à fournir à des chanteurs plus ou moins habiles l'occasion de montrer leur savoir-faire. »

C'est là, ou je me trompe fort, un magnifique éloge, qui entraîne une adhésion de principe. Et de fait M. Saint-Saëns ne s'est pas borné à étudier Wagner : « Je me fais gloire de l'avoir étudié, écrit-il, et d'en avoir profité comme c'était mon droit et mon devoir. J'en ai fait autant avec Sébastien Bach, avec Haydn, Beethoven, Mozart et tous les maîtres de toutes les écoles. » Cette adhésion n'est pas une adhésion servile, ni même une adhésion sans réserve, voilà tout. « Les œuvres de Richard Wagner, fussent-elles parfaites, écrit encore M. Saint-Saëns, il ne faudrait pas les imiter. Wagner a lancé dans le monde une idée féconde, c'est que le drame lyrique était le drame de l'avenir et qu'il fallait, pour lui permettre de marcher résolument vers son but, le débarrasser des *impedimenta* de l'ancien opéra, des exigences des chanteurs et des niaiseries de la routine. Cette idée, il l'a traduite à sa manière, et cette manière, excellente pour lui, est par cela même détestable pour les autres. » Je m'en tiens, exprès, aux opinions que M. Saint-Saëns a exprimées sur Wagner dans le temps où Wagner pouvait exercer une influence sur ses ouvrages, c'est-à-dire au temps où furent composés *Samson et Dalila*, *Henri VIII*, ou *Ascanio*. La question wagnérienne n'est pas pour un Saint-Saëns, vous le voyez, une question de procédé. Il l'envisage de plus haut et avec plus de largeur : c'est tout simple-

ment celle de la liberté artistique, liberté d'inspiration et liberté de forme. Il croirait à bon droit rapetisser Wagner en tirant de la *Tétralogie* un dogme fixe et une doctrine limitative. Son attitude a pu paraître timide ou changeante, mais seulement à des observateurs superficiels; en réalité, elle a toujours été sincère et courageuse. L'admiration de M. Saint-Saëns pour Wagner date d'une époque où l'opinion publique en France méconnaissait, raillait ou vilipendait Wagner; les réserves qu'il indiquait, dès ce moment-là, passaient inaperçues dans le scandale de ses éloges. Dans les années de l'hégémonie wagnérienne en France, on n'a plus au contraire retenu que ces réserves pour en faire grief, comme d'un sacrilège, à l'auteur d'*Henri VIII*. Aujourd'hui beaucoup de gens y souscriraient. Le seul tort de M. Saint-Saëns, dans les années dont je parle, a donc été d'avoir raison, dans un sens comme dans l'autre, avant tout le monde, et d'avoir vu se déplacer l'opinion d'autrui quand la sienne s'était fixée du premier coup.

Même observation, si, du point de vue théorique nous passions au point de vue pratique, c'est-à-dire si, selon le conseil de M. Saint-Saëns lui-même, nous interrogeons moins ses convictions que ses ouvrages, pour chercher à y doser l'apport wagnérien ou l'influence wagnérienne. Jamais cette influence ne se traduira par une imitation. Est-ce à dire pour cela qu'elle soit insensible? Non pas. Claude Debussy a écrit un jour que M. Saint-Saëns, au théâtre, restait un « symphoniste impénitent ». C'est que, Wagner ayant conquis le théâtre à la symphonie, M. Saint-Saëns n'hésite pas à profiter de cette conquête. La symphonie coule à pleins bords, pour ainsi parler, dans le second acte de *Samson*

et Dalila; dans tous les autres ouvrages de M. Saint-Saëns, surtout à partir d'*Henri VIII*, le commentaire de l'orchestre est presque incessant. C'est plus qu'un accompagnement ou qu'une broderie; c'est moins, assurément, que le discours musical explicatif de Wagner. L'analyse n'y est pas poussée si loin et la symphonie incline souvent vers le style de la musique de chambre. On n'y entend pas l'écho direct de Wagner, mais on l'y sous-entend; personne, et M. Saint-Saëns lui-même, n'eût écrit de la sorte sans l'exemple de Wagner.

Cet exemple autorise également M. Saint-Saëns à se libérer des coupes traditionnelles du grand opéra, airs, ensembles, récitatifs, mais il ne rompt pas avec le système de la « mélodie forcée » pour s'assujettir à celui de la « déclamation forcée ». Très attentif aux rapports de la musique avec la poésie, férus lui-même de poésie, M. Saint-Saëns a observé que notre langue se prête moins bien que la langue allemande à la déclamation pure. On ne saurait l'y contraindre sans violence et sans en altérer le caractère; le compositeur ne renonce donc pas aux avantages des vieilles formules lorsque une phrase mélodique, même développée, lui paraît en situation. Jusque dans les scènes dialoguées où les répliques brèves se succèdent sans permettre un pareil développement, il adopte volontiers une formule intermédiaire entre le récitatif et l'arioso, et qui ménage la transition de l'un à l'autre.

Quant aux *leit-motiv*, M. Saint-Saëns ne dédaigne pas d'y recourir beaucoup plus largement que n'avaient fait Gounod dans *Faust* ou Berlioz dans *les Troyens*, avec moins de fréquence toutefois que ne fera Wagner dans la *Tétralogie*. La manière dont quelques thèmes sont ramenés, rappelés et variés, dans *Samson et Dalila*, ne

montre pas seulement une logique et une sûreté de main l'une et l'autre admirables, mais une appréciation singulièrement pénétrante de la mesure où le public est accessible à cette poétique. Aussi Hans de Bülow, qui, je pense, connaissait assez bien son Wagner, désignait-il *Samson et Dalila* comme un ouvrage typique pour montrer ce qui, de Wagner, pouvait et devait passer chez d'autres que Wagner. *Henri VIII* donne de cette mesure un second exemple qui n'est pas moins remarquable. Et si, en France, bien des gens ont successivement reproché à M. Saint-Saëns, dans ses ouvrages comme dans ses opinions, d'abord d'avoir été trop wagnérien, et ensuite de ne l'être pas assez, le malentendu vient de ce que M. Saint-Saëns avait donné une solution au problème wagnérien, à un moment où ce problème ne se posait pas encore pour le public qui, lorsqu'il la put connaître, après le long stage de *Samson*, affecta de ne la plus trouver assez nouvelle pour son zèle de néophyte. D'autres sont venus ensuite qui ont montré envers Wagner, en 1900, en 1910 ou en 1920, la même attitude que M. Saint-Saëns avait adoptée pratiquement dès 1870 et 1880. Voilà que l'auteur de *Samson*, taxé parfois d'académisme ou d'esprit routinier, prend un air de judicieux précurseur, dès l'âge wagnérien, dans l'histoire du drame musical post-wagnérien.

Le drame lyrique ne cherche pas seulement à saisir et à retenir la vérité par la souplesse de ses formes musicales : il veut la fixer par maint détail de mouvement ou de couleur. Il ne lui suffit pas d'exprimer des passions ou des sentiments ; il veut peindre des époques et des lieux, et la recherche du pittoresque poussée jusqu'à l'exactitude documentaire y tient, de nos jours, un grand rôle. La variété des âges et des pays où nous

transportent les divers drames lyriques, opéras, opéras-comiques et autres partitions de M. Camille Saint-Saëns, l'ont amené à envisager et à traiter souvent ces deux problèmes artistiques où l'esprit moderne se montre si exigeant : celui de la vérité historique et celui de la couleur locale, problèmes qui, d'ailleurs, se ramènent à un seul, pour la raison indiquée par Racine dans la préface de *Bajazet* et qui est qu'un grand éloignement dans l'espace équivaut à un recul dans le temps. L'érudition de M. Saint-Saëns et son incomparable dextérité s'unissaient pour lui donner toutes sortes d'avantages. Il en a usé, comme du wagnérisme, avec une discrétion faite de discernement. « Le goût de l'art ancien, de l'art exotique, sont des goûts d'érudit », a-t-il écrit quelque part. Or, l'érudition n'est pas de mise au théâtre, lequel vit de convention. En pareille matière, on ne triomphe de la convention, comme de la nature, qu'en lui obéissant. C'est affaire de mesure et de tact.

Peut-être pourra-t-on trouver qu'une pavane, dans le ballet d'*Étienne Marcel*, ne remonte pas assez avant le cours des âges pour évoquer le XIV^e siècle. Mais le public n'y regarde pas de si près et une vague impression d'archaïsme lui suffit. L'époque d'*Henri VIII* fournissait déjà au musicien plus d'éléments précis susceptibles de s'incorporer dans un drame moderne pour y mettre quelques touches de couleur authentique : M. Saint-Saëns a puisé dans les recueils du temps pour en extraire le thème, si majestueux dans sa sévérité, qui caractérise le roi Henri VIII, les principaux motifs du ballet, et le menuet d'Anne de Boleyn. L'effet en est d'une justesse extrême.

Quant à la musique antique ou orientale, elle n'était pas, comme la nôtre, polyphonique : elle ne peut four-

nir que des germes dont le développement devra obéir au goût actuel. Tels sont, par exemple, les thèmes de danse au premier et au troisième acte de *Samson et Dalila*, où pourtant la répétition d'un motif martelé sur un mouvement vif aboutit à un frénétique tourbillon qui évoque bien celui des danses orientales. Une évocation, voilà tout ce que peut produire la musique pour faire vivre devant nos yeux les âges anciens ou les pays lointains. Et pour y réussir, elle doit seulement solliciter notre fantaisie par une suggestion discrète, qui lui laisse toute liberté. C'est à cette suggestion que se tient M. Saint-Saëns : je ne puis trouver qu'il ait tort.

M. Saint-Saëns ne s'est astreint qu'une fois, en matière de musique antique, à une fidélité quasi textuelle. C'est dans sa partition pour l'*Antigone* d'Auguste Vacquerie. Selon la doctrine admise sur la tragédie grecque, il s'est borné à illustrer par le chant ou par un accompagnement orchestral quelques fragments du drame. Dans le chant, il s'est contenté de soutenir le vers par des chœurs à l'unisson. Même unisson dans les ritournelles orchestrales, exposées par un petit nombre d'instruments, choisis parmi ceux des nôtres qui ressemblent ou doivent ressembler à ceux de l'Hellade. Les gammes sont les modes grecs, les motifs eux-mêmes empruntés aux fragments qui nous restent de l'antiquité. L'ensemble offre un essai de reconstitution extrêmement adroit et dont l'effet était parfois saisissant. Au point de vue historique, l'*Antigone* de M. Saint-Saëns représente un chaînon très remarquable entre l'*Athalie* de Mendelssohn ou l'*Ulysse* de Gounod d'une part, et — ne vous récriez pas! — les *Choéphores* de M. Darius Milhaud. Mais les proportions mêmes que l'auteur a su laisser à cette mosaïque montrent que pour lui, et à juste titre,

cette sorte de réalisme archéologique, bon pour décorer les marges d'une tragédie, ne saurait soutenir un drame lyrique proprement dit et que, même en traitant des sujets du passé, l'art doit parler la langue du présent.

* * *

On voit dès lors quels sont la place et le rôle de M. Camille Saint-Saëns et de son œuvre dramatique dans l'histoire de notre théâtre musical esquissée par la série des présents concerts.

Cette place est celle qu'occupe au répertoire, entre *Faust* et *Carmen*, *Samson et Dalila*. Chacun peut donc l'apercevoir et en mesurer l'importance. Jamais place ne fut conquise plus péniblement, nous l'avons vu, mais de meilleur droit, en toute loyauté, en toute indépendance, sans le moindre appel au caprice de l'opinion, sans la moindre complaisance pour la mode, sans la moindre concession aux préférences plus ou moins élevées du public, par la seule vertu de l'art le plus net et le plus probe. Cette place d'honneur, dans le sens profond du terme, rien ne donne heureusement à craindre que *Samson* et son illustre auteur en soient délogés de sitôt.

Voilà pour la place de M. Saint-Saëns dans l'histoire de notre musique dramatique. Elle est donc dès maintenant acquise. Son rôle ou son action sont peut-être moins faciles à reconnaître et à définir. En premier lieu parce que *Samson et Dalila* est un de ces ouvrages qui n'ont pas eu d'imitateurs : à cela je vois deux raisons, dont la première est que *Samson* n'a rien pour provoquer l'imitation, et, la seconde, qu'il a tout au contraire pour la décourager. En effet, *Samson*, d'une part, nous

l'avons vu, ne s'est pas imposé par un de ces triomphes foudroyants ou une de ces controverses fameuses qui éveillent le zèle des imitateurs en quête de succès. D'autre part, on n'y trouve pas, comme dans les ouvrages de Wagner ou, à un autre plan, dans ceux de Massenet, puis de Claude Debussy, un système ou une formule, en apparence faciles à appliquer, et qui semblent promettre ce succès. En revanche, les qualités qui font le mérite éminent de *Samson et Dalila* sont inimitables : cette maîtrise dans la conception et dans l'exécution, ce style ample et châtié, ne se rencontrent pas d'ordinaire chez les imitateurs et sont mieux faits pour les écarter que pour les attirer. De sorte que *Samson et Dalila* n'a pas suscité, ni traîné derrière soi la troupe des courtisans.

Les autres ouvrages dramatiques de M. Saint-Saëns, moins décisifs peut-être, assurément moins bien-installés sur un solide piédestal de gloire, ont en revanche soulevé plus de discussions, dont j'ai essayé de montrer qu'elles étaient surannées dès le jour même où elles se produisaient, puisque *Samson* avait résolu à l'avance les questions qui s'agitaient à leur propos. Ces controverses étaient d'ailleurs sans objet ou manquaient leur objet puisque, dans ses ouvrages dramatiques, M. Saint-Saëns ne prétendait diriger aucun mouvement, ni en suivre non plus aucun, ni imposer aucune réforme, mais écrire tout bonnement la musique qu'il lui convenait d'écrire. On lui demandait compte de ses opinions plus que de ses ouvrages. On lui reprochait d'être wagnérien, sans qu'il le fût, ou de ne pas l'être quand il l'était. Mais, je le répète, ces disputes formaient en somme autant de procès de tendances et, négligeant l'étude même de ses ouvrages, en compromettaient peut-être parfois le succès,

mais surtout en arrêtaient l'action. Autre cause de confusion : par un trait de son caractère personnel qui appartient aussi à notre caractère national, l'auteur d'*Harmonie et Mélodie* a, si je puis dire, le bon sens assez agressif; c'est la qualité de Pascal dans *les Provinciales* et de Voltaire dans presque toute son œuvre. Sa verve donne le ton de la polémique et l'accent du paradoxe aux vérités sur lesquelles tout le monde serait d'accord, si tout le monde possédait un jugement aussi lucide, au service d'une information aussi étendue que la sienne. Il en résulte une apparente contradiction entre cette humeur batailleuse de l'homme et le caractère pondéré de son œuvre, où celle-ci risque de subir une sorte d'éclipse ou d'effacement, fort préjudiciable à la portée de son exemple.

Il ne s'ensuit pas d'ailleurs que cet exemple soit stérile et que le rôle de M. Camille Saint-Saëns dans l'évolution de notre musique dramatique soit négligeable. Lorsqu'on tâche d'appliquer à l'étude de son œuvre théâtrale ce sens historique dont il a fait preuve lui-même tant de fois dans ses appréciations de naguère sur l'art contemporain, l'exemple qu'elle donne aux musiciens — sans parler de la valeur des ouvrages qui la constituent — est celui d'une sorte de régulateur : la leçon qu'ils peuvent en retirer est celle d'une parfaite et salutaire indépendance. N'ayant jamais imité personne, M. Saint-Saëns ne demande pas à être imité. Il n'a prétendu être ni un précurseur, ni un réformateur. Son œuvre n'est ni un système, ni un répertoire de formules. Elle vaut par elle-même ; les pages que vous avez entendues l'autre jour, celles que vous entendez aujourd'hui beaucoup d'autres encore qui ne pouvaient passer du théâtre au concert en porteraient un témoignage dont

l'éloquence dépasse celle d'un commentaire. De plus, elle offre aux musiciens, sollicités par tant d'influences diverses, un modèle supérieur de liberté dans la conception et de style dans l'exécution.

Beaucoup reconnaissent aujourd'hui qu'il est suranné de copier Wagner et vain de singer Debussy : *Samson*, *Henri VIII*, *Ascanio*, le deuxième acte de *Proserpine*, *les Barbares* et *Javotte* elle-même sont là qui, pour Wagner, en ont fait foi depuis longtemps. C'est à propos d'*Henri VIII* et de M. Camille Saint-Saëns qu'Édouard Hippéau pouvait écrire en 1883 : « L'heure est venue de faire de la grande musique dramatique. Tout est prêt. Wagner mort, l'infériorité des Allemands et des Italiens laisse la place libre sur toutes les scènes lyriques de l'Europe à la race française. Longtemps alimentées par le répertoire de Rossini et de Meyerbeer, ces scènes-là attendent, c'est le critique viennois Hanslick qui l'a constaté, les œuvres de la jeune école française. » A propos du même ouvrage, Charles Gounod disait de Saint-Saëns : « Il est simplement un musicien de la grande race : il dessine et il peint avec la liberté de main d'un maître et si c'est être soi que de n'imiter personne, il est assurément lui. » Gounod finissait par cette prophétie sur laquelle nous finirons nous-même, — en laissant seulement à l'auteur de *Faust* la licence et la responsabilité de tutoyer l'auteur de *Samson* — : « Parce que tu as été fidèle à ton art, l'avenir sera fidèle à ton œuvre. » Et si, en commençant, je vous ai rappelé que, par la date de sa naissance, M. Camille Saint-Saëns appartient au passé, félicitons-nous, en terminant, de ce que sa verte vieillesse le fasse aujourd'hui témoin de son propre avenir.

IMPRIMERIE CHAIX, RUE BERGERE, 20, PARIS. — 8524-6-21. — (Encre Lorillex).



8526-6-21.

Boston Public Library
Central Library, Copley Square

Division of
Reference and Research Services

Music Department

The Date Due Card in the pocket indicates the date on or before which this book should be returned to the Library.

Please do not remove cards from this pocket.

BOSTON PUBLIC LIBRARY



3 9999 08731 713 5

